Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

Mémoires du sous-développement

&

Mémoires du développement

RADIOGRAPHIES de la politique cubaine

Magali Kabous

Memorias del subdesarrollo & Memorias del desarrollo
RADIOGRAFÍAS de la política cubana

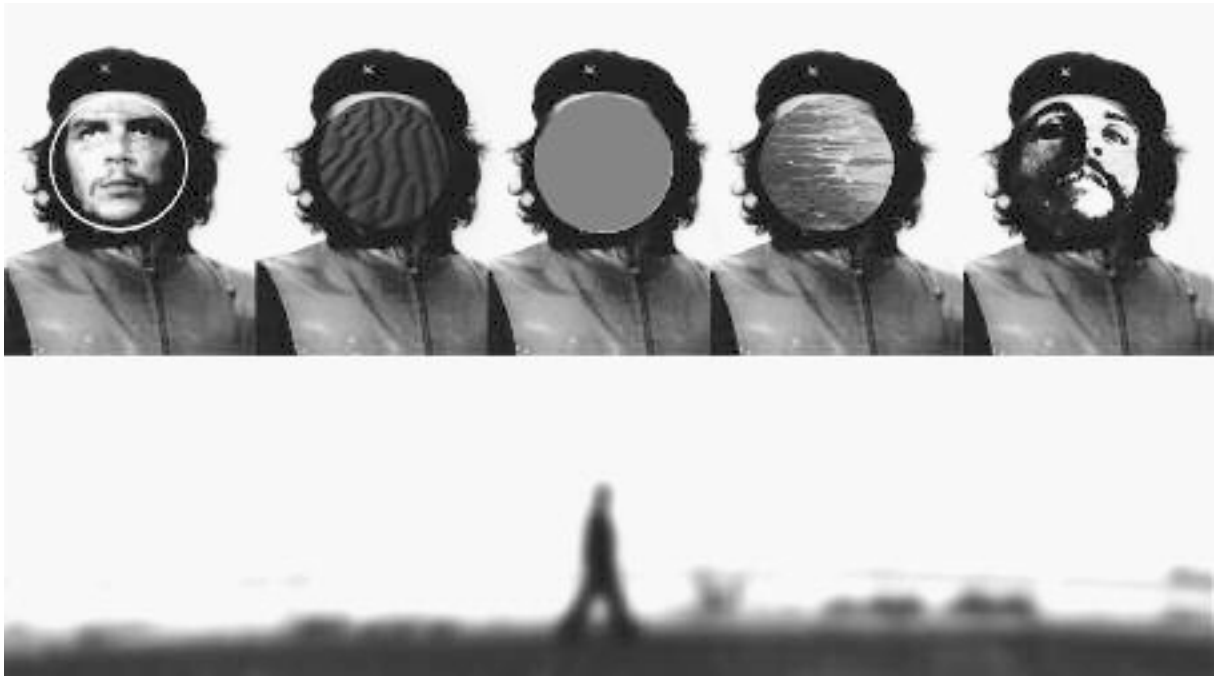
QUAND ÊTRE APOLITIQUE N'EST PAS UNE OPTION

Dans le cadre de la production révolutionnaire cubaine, l'expression "cinéma politique" est presque un pléonasme. Depuis 1959, le cinéaste de l'île doit témoigner de son patriotisme et de sa volonté de participer à l'entreprise de formation du peuple. Le contenu de ses films doit refléter l'histoire ou la réalité contemporaine du pays. Voilà pour la consigne. Cela ne nous dispense pas d'examiner les différentes manières de relier les termes "cinéma" et "politique" car les créateurs cubains ont montré que leur travail pouvait refléter la politique, la problématiser, l'infléchir parfois, la railler légèrement voire la dénigrer franchement. Les cinéastes qui se sont risqués à porter un regard critique sont peu nombreux[1]. Malgré notre réticence à apposer des étiquettes sur les œuvres d'une cinématographie nationale, nous nous risquons à établir quelques-unes des catégories observables dans la production cubaine. Par rapport au discours officiel, les œuvres ont adopté divers angles et tons : chronique quotidienne de la vie politique, exaltation pure et simple, commémoration, évitement par le biais de différentes échappatoires (le cinéma historique, l'humour, l'adaptation d'œuvres littéraires…), attitude de questionnement. C'est au travers des deux films *Mémoires du sous-développement* (*MDS*) de Tomás Gutiérrez Alea (1968) et *Mémoires du développement* (*MDD*) de Miguel Coyula (2010) que ce couple "cinéma" et "politique" est le plus intensément interrogé[2]. En veillant à confronter et nuancer les visions manichéennes, ces deux œuvres relatent les crises profondes

CUANDO SER APOLÍTICO NO ES UNA OPCIÓN

En el marco de la producción revolucionaria cubana, la expresión "cine político" es casi un pleonasmo. Desde 1959 el cineasta de la isla debe manifestar su patriotismo y voluntad de participar en la empresa de formación del pueblo. El contenido de sus filmes debe reflejar la historia o la realidad contemporánea del país. He aquí la consigna. Esto no nos dispensa de examinar las diferentes maneras de asociar los términos "cine" y "política" dado que los creadores cubanos han mostrado que su trabajo podía reflejar la política, problematizarla, influirla algunas veces, burlarse ligeramente de ella y hasta denigrarla abiertamente. Son muy pocos los cineastas que se arriesgaron a dar una mirada crítica[1]. A pesar de nuestra reticencia a poner etiquetas en las obras de una cinematografía nacional, nos aventuramos a establecer algunas de las categorías observables en

Memorias del desarrollo, de Miguel Coyula (2010)



Collages, *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula (2010)

"Siempre necesitan que alguien piense por ellos", *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

qu'ont été l'invasion de la baie des Cochons, la crise des Missiles, les premières vagues d'exil après la victoire de 1959, la crise économique, l'exil du port de Mariel en 1980, etc. Qu'est-il réellement possible de dire et comment ? Deux films suffisent pour montrer qu'entre la critique féroce et le ton dithyrambique, le champ des possibles est infini.

UN SYSTÈME D'ŒUVRES QUI DIALOGUENT ENTRE ELLES

Plus que d'un film et de sa suite, il convient de parler pour les *Memorias* d'un système d'œuvres déplaçant un même personnage dans deux contextes diamétralement opposés. Ainsi, nous allons les considérer comme deux œuvres complémentaires, entretenant certes d'étroits rapports stylistiques et thématiques, mais réalisées à des dates suffisamment éloignées pour être étudiées indépendamment. Elles constituent un binôme dans la mesure où elles sont la chronique du début et de la longue fin de règne, reflets de deux périodes opposées pour de nombreuses raisons (degré d'adhésion populaire au régime, contexte international…). Dans ce système, il faut redonner toute sa place au père littéraire des films, l'auteur exilé des romans éponymes, Edmundo Desnoes. La variété des trajectoires des trois artistes construit une image exhaustive de Cuba. Tomás "Titón" Gutiérrez Alea (1928-1996) a vécu toute sa

la producción cubana. Con respecto al discurso oficial, las obras adoptaron diversos ángulos y tonos: crónica cotidiana de la vida política, exaltación pura y simple, conmemoración, evasión mediante diferentes escapatorias (el cine histórico, el humor, la adaptación de obras literarias…), actitud de cuestionamiento. A través de los dos filmes *Memorias del subdesarrollo* (en adelante *MDS*) de Tomás Gutiérrez Alea (1968) y *Memorias del desarrollo* (en adelante *MDD*) de Miguel Coyula (2010), se cuestiona en profundidad el dúo "cine" y "política"[2]. Procurando confrontar y matizar las visiones maniqueas, estas dos obras relatan las crisis profundas que fueron la invasión de la Bahía de Cochinos, la Crisis de los misiles, las primeras olas de exilio después de la victoria de 1959, la crisis económica, el exilio del puerto de Mariel en 1980, etc. ¿Qué se puede realmente decir y cómo? Dos filmes bastan para mostrar que entre la crítica feroz y el tono ditirámbico el campo de los posibles es infinito.

UN SISTEMA DE OBRAS QUE DIALOGAN ENTRE ELLAS

Más que de un filme y de su secuela conviene hablar, para las *Memorias*, de un sistema de obras que desplazan a un mismo personaje en dos contextos diametralmente opuestos. Así, las consideraremos como dos obras complementarias, que mantienen desde luego relaciones estrechas de estilos y temáticas, pero realizadas en fechas suficientemente alejadas como para ser estudiadas de manera independiente. Ambas constituyen un binomio en la medida en que son la crónica del inicio y del largo fin del reinado,

82

Memorias del desarrollo, de Miguel Coyula (2010)

vie à Cuba. Rappelons le chemin qu'il a parcouru. D'abord révolutionnaire convaincu[3] auteur de films univoques, dogmatiques et limpides[4], son positionnement a évolué. En 1968, sa perspective est déjà plus critique, il a repensé la manière d'éduquer le peuple pour devenir un filtre et non plus seulement un miroir, un catalyseur de réflexion plutôt qu'un simple passeur. Edmundo Desnoes (1930) a quitté Cuba en 1980 pour les États-Unis. Miguel Coyula (1977) vient de retourner s'installer à Cuba après quelques années passées entre New York et La Havane.

Pour décrire brièvement le type d'adaptation pratiqué, considérons la genèse des œuvres. Desnoes et Alea ont travaillé de façon si étroite et fusionnelle qu'après le travail sur le scénario et le tournage, l'écrivain a inclus dans les rééditions de son roman des scènes tirées de l'imagination du cinéaste. La relation entre Coyula et Desnoes, deux hommes de générations différentes, est plus complexe. S'ils souhaitaient au départ collaborer pour renouer, quarante ans plus tard, le si prolifique dialogue Desnoes-Alea, leurs chemins ont divergé pour ne se recroiser que lors de projections du film. Les contextes de production sont aussi très différents. Alea a signé un film institutionnel, œuvre-phare de "l'âge d'or" du cinéma cubain, qui fera d'ailleurs l'unanimité et est encore aujourd'hui plébiscité par tous. L'année 1968 à Cuba est connue pour être l'année de commémoration des "Cent ans de lutte" pour l'Indépendance. À ce moment-là, la définition du "peuple" était lapidaire :

> […] lorsque nous disons peuple, nous parlons de révolutionnaires ; lorsque nous disons peuple prêt à combattre et à mourir, nous ne pensons pas aux "gusanos" [5] ni aux quelques pusillanimes qui restent : nous pensons à ceux qui ont légitimement le droit de s'appeler Cubains et peuple cubain […] [6]

Coyula a financé et réalisé son film de façon totalement indépendante et personnelle, principalement aux États-Unis. Le temps de gestation a été long, cinq ans au total[7]. *MDD*, très ancré dans un contexte historico-politique, est encadré dans son œuvre par deux films de genre plus universels[8]. Le point commun entre *MDS* et *MDD* est qu'aucun des deux cinéastes n'a privilégié la transparence

reflejos de dos periodos opuestos por numerosas razones (grado de adhesión popular al régimen, contexto internacional…). En este sistema, cabe reconocer el lugar del padre literario de los filmes, el autor exiliado de las novelas epónimas, Edmundo Desnoes. La variedad de las trayectorias de los tres artistas construye una imagen exhaustiva de Cuba. Tomás "Titón" Gutiérrez Alea (1928-1996) vivió toda su vida en Cuba. Recordemos su camino recorrido. Primero revolucionario convencido[3], autor de filmes unívocos, dogmáticos y límpidos[4], evolucionó en su posicionamiento. En 1968, su perspectiva ya es más crítica, repensó la manera de educar al pueblo para convertirse en un filtro y ya no solamente un espejo, para catalizar la reflexión más que simplemente pasarla. Edmundo Desnoes (1930) dejó Cuba en 1980 por los Estados Unidos. Miguel Coyula (1977) acaba de reinstalarse en Cuba después de algunos años pasados entre Nueva York y La Habana.

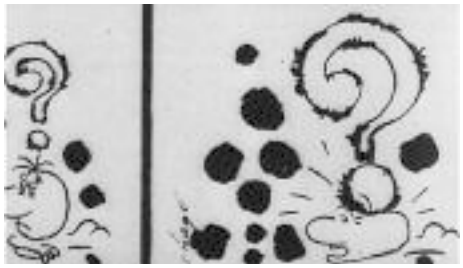
Para describir brevemente el tipo de adaptación que usaron, consideremos la génesis de las obras. Desnoes y Alea trabajaron de manera tan estrecha y en fusión que después del trabajo sobre el guión y la filmación, el escritor incluyó en las reediciones de su novela escenas tomadas de la imaginación del cineasta. La relación entre Coyula y Desnoes, dos hombres de generaciones diferentes, es más compleja. Si bien inicialmente deseaban colaborar para renovar, cuarenta años más tarde, el tan prolífico diálogo Desnoes-Alea, sus caminos divergieron para no volverse a cruzar hasta las proyecciones del filme. Los contextos de producción son también muy diferentes. Alea firmó un filme institucional, obra emblemática de la "edad de oro" del cine cubano, que hará de hecho la unanimidad y que sigue teniendo gran aceptación hoy en día. El año 1968 en Cuba es conocido por ser el año de conmemoración de los "Cien años de lucha" por la Independencia. En ese momento la definición del "pueblo" era lapidaria:

> […] porque cuando decimos pueblo hablamos de revolucionarios; cuando decimos pueblo dispuesto a combatir y a morir, no pensamos en los gusanos [5] ni en los pocos pusilánimes que quedan: pensamos en los que tienen el legítimo derecho a llamarse cubanos y pueblo cubano […] [6]

Coyula financió y realizó su filme de manera totalmente independiente y personal, principalmente en los Estados Unidos. El tiempo de gestación fue largo, cinco años en total[7]. *MDD*, muy anclado en un contexto histórico-político, está enmarcado en su obra por dos filmes de género más universal[8].

83

Memorias del desarrollo, de Miguel Coyula (2010)



Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

d'un message lisse au mépris du langage cinématographique. Chacun a exploré tout le potentiel de l'outil cinéma pour façonner sa propre esthétique et la mettre au service de récits non formatés. L'extrême densité des œuvres nous oblige à sélectionner quelques séquences représentatives de l'approche de la politique cubaine par les deux cinéastes. Face aux deux *Memorias*, le spectateur non averti peut être décontenancé par les références politiques, l'éclectisme et une certaine tendance à l'expérimentation. Rappelons l'argument de chacun des longs-métrages. La base de la narration est l'écriture par Sergio de ses mémoires. Le fait de suivre le flot d'une vie retranscrite par écrit explique le côté éminemment subjectif des confessions recueillies, le découpage en épisodes et la non-linéarité des événements. Alea et Coyula à sa suite, ont choisi de naviguer entre petite et grande Histoire en mêlant fiction et documentaire par le biais de l'utilisation d'images d'archives. Ils superposent les mémoires, exercice très intime, et les notions géopolitiques que sont le sous-développement et le développement. Le sous-développement, expression relativement récente au moment des faits racontés, est fréquemment cité par Castro. La prise de conscience de ses causes et la recherche des moyens d'en sortir sont au cœur du programme politique national. Pour Alea, l'art est l'une des meilleures armes.

CUBA, ANNÉES 1960 : EXISTE-T-IL UN DROIT AU DOUTE ?

Dans le premier long-métrage, Sergio Malabre dont nous suivons les (non)-aventures durant les années 1961 et 1962, est un dandy nihiliste qui ne choisit jamais son camp. Lui-même issu d'un milieu bourgeois, il voit sans regret sa famille et ses amis partir en exil alors que lui reste. En pleine crise personnelle face à l'effervescence de l'époque, il se positionne en observateur, papillonne d'une femme à une autre, réelle ou fantasmée, se terre dans son appartement ou erre dans les rues de la capitale en méditant. À de rares occasions – lors d'un procès intenté par la famille de sa jeune

El punto común entre *MSD* y *MDD* es que ninguno de los dos cineastas privilegió la transparencia de un mensaje liso en detrimento del lenguaje cinematográfico. Cada uno exploró todo el potencial de la herramienta fílmica para modelar su propia estética y ponerla al servicio de relatos no formateados. La extrema densidad de las obras nos obliga a seleccionar algunas secuencias representativas del acercamiento a la política cubana por parte de los dos cineastas. Frente a las dos *Memorias*, el espectador no advertido puede desconcertarse por las referencias políticas, el eclecticismo y una cierta tendencia a la experimentación. Recordemos el argumento de cada uno de los largometrajes. La base de la narración es la escritura por Sergio de sus propias memorias. El hecho de seguir el flujo de una vida relatada por escrito explica el lado eminentemente subjetivo de las confesiones recogidas, la división por episodios y la no linealidad de los eventos. Alea, y Coyula a continuación, eligieron navegar entre pequeña y gran Historia entrelazando ficción y documental mediante la utilización de imágenes de archivo. Superponen las memorias, ejercicio muy íntimo, y las nociones geopolíticas que son el subdesarrollo y el desarrollo. El subdesarrollo, expresión relativamente reciente al momento de los hechos relatados, es citado a menudo por Castro. La toma de conciencia de sus causas y la búsqueda de los medios para salir de él están en el centro del programa político nacional. Para Alea, el arte es una de las mejores armas.

CUBA EN LOS AÑOS 1960: ¿EXISTE UN DERECHO A LA DUDA?

En el primer largometraje, Sergio Malabre de quien seguimos las (no)aventuras durante los años 1961 y 1962, es un dandi nihilista que nunca elige su campo. Él mismo salido de un medio acomodado, ve partir en exilio a su familia y sus amigos sin remordimiento mientras que él se queda. En plena crisis personal frente a la efervescencia de la época, se posiciona como observador, mariposea de una mujer a otra, real o imaginaria, se oculta en su apartamento o deambula meditabundo por las calles de la capital. En raras ocasiones –tras una demanda presentada por la familia de su joven amante o aún al final del filme, luego de la crisis de los misiles–, el personaje se encuentra obligado a actuar, a asumir sus elecciones. La ambivalencia de este hombre pasivo en una época de intensos cambios ha sido comentada con frecuencia. ¿Es este héroe caído de la burguesía el típico antihéroe de la Revolución? ¿Cómo situar este personaje insuficientemente determinado en un contexto político en el que las autoridades presentaban el combate como necesario? Varios elementos de la

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

maîtresse ou encore à la fin du film, lors de la crise des missiles –, le personnage se trouve contraint à agir, à assumer ses choix. L'ambivalence de cet homme passif dans une époque d'intenses bouleversements a souvent été commentée. Ce héros déchu de la bourgeoisie est-il le typique antihéros de la Révolution ? Comment situer ce personnage pas assez déterminé dans un contexte politique où les autorités présentaient le combat comme nécessaire ? Plusieurs éléments de la personnalité de Sergio ont pu poser problème : son manque de confiance et son mépris envers le peuple cubain, son individualisme, son dilettantisme ou encore le fait qu'il soit un bourgeois. Mais était-il pour autant promis au lynchage ? Dans la Cuba de 68, monde qui ne tolère pas la neutralité, le non-engagement concret de Sergio ne l'empêche pas de réfléchir sans cesse à ce qui se déroule sous ses yeux, bien au contraire. À travers sa voix off omniprésente, des notions politiques complexes sont abordées : le néo-colonialisme, la censure sous Batista, la culture, le socialisme, la responsabilité, la justice... Tout dans *MDS* n'est que politique, chacune des conversations, même la plus anodine, recèle un contenu idéologique et débouche sur une prise de position. Par exemple, une simple visite de la maison cubaine d'Hemingway où il se trouve au même moment qu'un groupe de touristes russes, devient l'occasion d'une métaphore sur la situation de Cuba prise entre deux grandes puissances en temps de Guerre froide.

Les personnages secondaires peuvent être divisés en deux catégories immédiatement lisibles, les pro et les contre-révo-

personalidad de Sergio pudieron causar el problema: su falta de confianza y su desprecio hacia el pueblo cubano, su individualismo, su diletantismo o incluso el hecho de que él sea un burgués. ¿Pero merecería sin embargo el linchamiento? En la Cuba del 68, un mundo que no tolera la neutralidad, la falta de compromiso concreto de Sergio no le impide reflexionar sin cesar sobre lo que ocurre bajo sus ojos, muy al contrario. A través de su voz en off omnipresente se abordan nociones políticas complejas: el neocolonialismo, la censura bajo Batista, la cultura, el socialismo, la responsabilidad, la justicia… Todo en *MDS* es político, cada una de las conversaciones, incluso la más anodina, tiene un contenido ideológico y desemboca en una toma de posición. Por ejemplo, una simple visita de la casa cubana de Hemingway en donde él se encuentra al mismo tiempo que un grupo de turistas rusos es la ocasión para una metáfora sobre la situación de Cuba, atrapada entre dos grandes potencias en tiempos de la Guerra fría.

Los personajes secundarios pueden dividirse en dos categorías inmediatamente legibles, los pro y los contra-revolucionarios. Elena, la amante de Sergio y metonimia del pueblo, encarna al cubano promedio que acepta la Revolución. Él dice de ella que ella es la "*beautiful Cuban* señorita", un estereotipo

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

lutionnaires. Elena, la maîtresse de Sergio et métonymie du peuple, incarne le Cubain moyen qui adhère à la Révolution. Il dit d'elle qu'elle est la "*beautiful Cuban* señorita", un stéréotype ambulant. Or Elena est légère, peu encline à de profondes réflexions. Sergio condamne la population au sein de laquelle il vit en disant : "Les gens manquent de consistance, ils ont toujours besoin que quelqu'un pense pour eux." Alea rend cette affirmation plus polémique encore en synchronisant cette réplique et une affiche de Fidel Castro. Sergio semble détester d'égale manière tous les groupes qui composent la société cubaine de l'époque, il méprise Elena, il dédaigne ceux qui sont en adoration devant les États-Unis. Au sens révolutionnaire strict, Pablo l'exilé est le vrai antihéros de l'histoire, le "gusano" clairement discrédité. Sergio le non-aligné est entre ces deux extrêmes, toujours à contre-courant, au sens propre – un jour de manifestation du 1er mai où il marche à l'inverse du cortège – comme au sens figuré. Elena conclut d'ailleurs sur son inexistence au cours d'un dialogue :

> Elena : Tu es révolutionnaire ?
> Sergio : Qu'est-ce que tu en penses ?
> E : Toi, tu n'es ni révolutionnaire, ni "gusano".
> S : Alors je suis quoi ?
> E : Rien, tu n'es rien.

Pour résumer, *MDS* n'est pas un film de propagande classique, mais il comporte des traits relevant de l'agit-prop et véhicule une partie du discours dominant qu'il défend. Si le choix du personnage central instille la polémique, il a cependant été compensé par divers éléments, notamment les images documentaires qui viennent faire contrepoint. Pour éviter une assimilation créateur-créature et ne pas laisser penser que Sergio est leur alter ego, Desnoes et Alea font un caméo dans le film. Ainsi, s'ils sont amis avec Sergio et partagent certaines de ses opinions, ils prennent soin d'éviter l'assimilation autobiographique. Ce n'est surtout pas un film contre la Révolution bien qu'il en souligne les dysfonctionnements. Au début du tournage, Alea avait adressé à Alfredo Guevara un texte-manifeste intitulé "Pour un cinéma marginal", en voici un bref extrait :

ambulante. Ahora bien, Elena es ligera, poco propensa a reflexiones profundas. Sergio condena a la población en la que vive diciendo: "La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos." Alea vuelve aún más polémica esta afirmación al sincronizar esta réplica con un afiche de Fidel Castro. Sergio parece detestar de la misma forma a todos los grupos que componen la sociedad cubana de la época, desprecia a Elena, desdeña a quienes adoran a los Estados Unidos. En un sentido revolucionario estricto, Pablo el exiliado es el verdadero antihéroe de la historia, el "gusano" claramente desacreditado. Sergio el no alineado está entre estos dos extremos, siempre a contracorriente, tanto en sentido propio –un día de manifestación del 1º de mayo en el que él marcha contra el cortejo– como en sentido figurado. Por cierto Elena concluye sobre su inexistencia durante un diálogo:

> Elena: ¿Tú eres revolucionario?
> Sergio: ¿Qué tú piensas?
> E: Tú no eres revolucionario ni "gusano".
> S: ¿Entonces qué soy?
> E: Nada, tú no eres nada.

En resumen, *MDS* no es un filme de propaganda clásica, pero comporta rasgos que proceden de la *agitprop* y vehicula una parte del discurso dominante que ésta defiende. Si la elección del personaje central infunde la polémica, ha sido sin embargo compensada por diversos elementos, especialmente por las imágenes documentales que hacen de contrapunto. Para evitar una asimilación de creador-creatura y no dejar pensar que Sergio es su alter ego, Desnoes y Alea hacen un cameo en el film. Así, aunque ellos son amigos con Sergio y comparten algunas de sus opiniones, se cuidan de evitar la asimilación autobiográfica. Sobre todo no es un filme contra la Revolución a pesar de que subraya sus disfuncionamientos. Al principio de la filmación, Alea había dirigido un texto-manifiesto a Alfredo Guevara intitulado "Por un cine marginal", a continuación un breve extracto:

> […] se trata en primera instancia de utilizar al cine como el instrumento más adecuado para rendir informes sobre determinados aspectos conflictivos del desarrollo de la Revolución (de la vida) en el país […]

Aquí el cine jugaría el papel de un instrumento de exploración y análisis en profundidad. Sería una especie de bisturí que penetrara en la carne misma de nuestra realidad y nos permitiera llegar al punto donde se puede señalar una anomalía determinada[9].

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

> Il s'agit […] d'utiliser le cinéma comme l'instrument le plus adéquat pour rendre des comptes sur certains aspects conflictuels du développement de la Révolution (de la vie) dans notre pays […]

Le cinéma jouerait alors le rôle d'instrument d'exploration et d'analyse en profondeur. Ce serait une sorte de bistouri qui pénètrerait dans la chair-même de notre réalité et nous permettrait d'arriver au point où l'on peut signaler une anomalie déterminée [9].

C'est de cette manière-là, clairvoyante et critique, qu'il pensait aider – et non plus simplement promouvoir – la Révolution.

Enfin, évoquons le contexte de diffusion. À Cuba [10], le film est sorti dans plusieurs cinémas au mois d'août 1968. Alea raconte :

> Contrairement à ce que nous pensions, il s'avère que c'est un succès public surprenant. Plus encore que n'importe quel autre film cubain, y compris *La Mort d'un bureaucrate*. Aujourd'hui, nous entrons dans la deuxième semaine d'exploitation et il y a encore des files d'attente impressionnantes quel que soit le jour de la semaine. Et contrairement à ce que nous pensions également,

Es de esta manera, clarividente y crítica, que él pensaba ayudar –y no simplemente promover– a la Revolución.

Finalmente, evoquemos el contexto de difusión. El film salió en varias salas de Cuba [10] en el mes de agosto de 1968. Alea relata:

> Lejos de lo que esperábamos, ha resultado un éxito de público sorprendente. Mucho más que cualquier otra película cubana, incluyendo el *Burócrata*. Hoy se cumple la segunda semana y todavía hay colas impresionantes cualquier día de la semana. Y lejos de lo que esperábamos también, la película no resulta tan polémica ni nada de eso. La gente en su gran mayoría la acoge con entusiasmo […] y son pocos los que están en contra. Claro que ha encontrado algunos enemigos irritados […], lo cual me tranquiliza con mi conciencia. Lo principal de todo, y eso sí lo esperábamos, es que la película conmueve y hace pensar a la gente. La inquieta. Y si están a favor de la película es porque sienten que eso los ayuda a comprender muchas cosas [11].

El único elemento que lamenta Alea es la falta de imaginación de las críticas, que no generaron debates a la altura de los que él pensaba provocar. Si se considera que la idea de debate es constitutiva de la noción de política, entonces sí, *MDS* es un filme totalmente político dado que fue pensado para provocar la discusión por un Gutiérrez Alea que jamás escondió su gusto por la sana provocación, compartida por Coyula. Observamos una comunión de estilos que en ningún caso se trata de plagio, más bien es a la vez un homenaje y una reactualización. *MDD* va sin duda más lejos en la toma de posición.

CUBA / ESTADOS UNIDOS, AÑOS 2000: AMARGURA Y DESENCANTO

El segundo Sergio, Sergio Garcet vive en los Estados Unidos, que en adelante no están fuera de campo. Él es un poco más viejo, divorciado de una norteamericana y presenta las mismas características que su homónimo cubano: seductor, cínico, intelectual. Artista y universitario en Nueva York, entabla una relación con una estudiante. Lo seguimos en sus clases, sus peregrinaciones urbanas, sus viajes a Japón, a Inglaterra o a París, solo o acompañado. El filme propone también algunos flash-backs sobre su vida en Cuba. Después de su despido, emprende un retiro progresivo, geográfico e interior, hasta el epílogo en un escenario lunar donde se encuentra a un utopista solitario, fascinado por la conquista espacial.

El cuestionamiento político es continuo en

Sergio vs Fiddle, *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula (2010)

Sergio, *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968)

> le film n'est pas si polémique que ça, loin de là. Les gens, dans leur grande majorité, le reçoivent avec enthousiasme […] et sont peu nombreux à être contre. Bien sûr, j'ai croisé quelques opposants irrités […], ce qui m'aide à apaiser ma conscience. Le principal, et ça nous nous y attendions, c'est que le film touche et fasse réfléchir les gens. Les perturbe. Et s'ils sont favorables au film, c'est parce qu'ils sentent qu'il leur permet de comprendre beaucoup de choses [11].

L'unique élément déploré par Alea est le manque d'imagination des critiques qui n'ont pas lancé de débats à la hauteur de ceux qu'il pensait provoquer. Si l'on considère que l'idée de débat est constitutive de la notion de politique, alors oui, *MDS* est un film totalement politique car pensé pour provoquer la discussion par un Gutiérrez Alea qui n'a jamais caché son goût pour la saine provocation, partagé par Coyula. On observe une communion de styles qui ne relève en aucun cas du plagiat mais bien à la fois d'un hommage et d'une réactualisation. *MDD* va indéniablement plus loin dans la prise de position.

CUBA / ÉTATS-UNIS, ANNÉES 2000 : AMERTUME ET DÉSENCHANTEMENT

Le second Sergio, Sergio Garcet, vit aux États-Unis, qui ne sont désormais plus hors-champ. Il est un peu plus âgé, divorcé d'une Nord-Américaine et il présente les mêmes caractéristiques que son *MDD* y su director dispone de una cierta ventaja, la distancia que dan cuatro decenios transcurridos desde *MDS*. Coyula explora no solo la historia cubana, sino también la norteamericana y los movimientos revolucionarios en general. Auténtica crónica del exilio y de la transición, el filme en español e inglés se divide entre varios mundos distintos y sin embargo ligados unos a otros. Sergio califica la política de "mentira" y acomete al panteón de los héroes omnipresentes en la ideología castrista. Coyula y Sergio, cómplices, practican una desmitificación devastadora de los más conocidos desde el estruendoso prólogo que mezcla imágenes de esperanza de la victoria castrista, ejecuciones sumarias de los partisanos de Batista, documentos que atestiguan la existencia de campos de trabajo para "marginales". *MDD* apunta principalmente a Fidel Castro, especialmente en una de las secuencias clave del filme, un diálogo imaginario entre el protagonista y el líder. Sergio, que se consideró manipulado por el régimen cuando él vivía en Cuba, se dirige entonces a un Fidel-objeto sin defensa ya que se materializa en un bastón en el que la empuñadura representa la cabeza de perro [12] al que él llama *Fiddle*. Un monólogo entrecortado de grabaciones reales de discursos ocurre en un restaurante:

> Sergio Garcet: Bueno, fracasó la revolución. Tu sueño era puro Don Quijote. […]
> Fidel Castro: Fíjate lo que te voy a decir. Esa es la decisión que hemos tomado. Tenemos que demostrar que el socialismo va a resolver este problema.
> SG: Si tú lo dices. La verdad es que ya no inspiras mucha autoridad. Pero dale, podemos hacer el ridículo.
> FC: Yo ahora, no voy a defenderme de la parte de responsabilidad que me corresponda. La asumo, porque creo en las ideas.
> SG: Ése fue tu error, bueno, el mío también. Creer en el poder de la literatura, de la palabra.
> FC: Respetemos los puntos de vista.
> SG: Mira, aquí, la literatura es puro entretenimiento.
> FC: Sí.
> SG: ¿Y las ideas? Las ideas son sólo un instrumento. […] La cosa es que me jodiste. Pudieras haberme dado la ilusión de la libertad.
> FC: Lo que hace el capitalismo es eso. Nosotros escogimos el socialismo porque es un sistema mucho más justo, desde el punto de vista moral, podemos sacar una conclusión, es que únicamente con la Revolución… (SG lo interrumpe hundiendo el bastón en su vaso.)
> SG: ¿Pero tú sabes unas cosa? Miénteme más

homonyme cubain : séducteur, cynique, intellectuel las. Artiste et universitaire à New York, il noue une liaison avec une étudiante. Nous le suivons lors de ses cours, ses pérégrinations urbaines, ses voyages au Japon, en Angleterre ou à Paris, seul ou accompagné. Le film propose également quelques flashbacks sur sa vie à Cuba. Après son licenciement, il va opérer une retraite progressive, géographique et intérieure, jusqu'à l'épilogue où il rencontre dans un décor lunaire un utopiste esseulé, fasciné par la conquête spatiale.

Le questionnement politique est continuel dans *MDD* et son réalisateur dispose d'un avantage certain, le recul que donnent quatre décennies écoulées depuis *MDS*. Coyula explore non plus seulement l'histoire cubaine, mais également la nord-américaine et les mouvements révolutionnaires en général. Véritable chronique de l'exil et de la transition, le film hispanophone et anglophone est à cheval entre plusieurs mondes distincts et pourtant reliés les uns aux autres. Sergio qualifie la politique de "mensonge" et s'attaque au panthéon des héros omniprésents dans l'idéologie castriste. Coyula et Sergio, complices, opèrent une démystification dévastatrice des plus connus d'entre eux dès le tonitruant prologue qui entremêle images d'espoir de la victoire castriste, exécutions sommaires des partisans de Batista, documents attestant de l'existence de camps de travail pour "marginaux". *MDD* cible principalement Fidel Castro, notamment dans une des séquences-clé du film, un dialogue imaginaire entre le protagoniste et le leader. Sergio, qui s'est considéré comme manipulé par le régime lorsqu'il vivait à Cuba, s'adresse à présent à un Fidel-objet sans défense puisqu'il est matérialisé par une canne dont le pommeau représente une tête de chien[12] qu'il nomme *Fiddle*. Un monologue entrecoupé d'enregistrements réels de discours a lieu dans un restaurant :

> Sergio Garcet : Bon, la révolution est un échec. Ton rêve ressemblait à celui de Don Quichotte. […]
> Fidel Castro : Ecoute-moi bien. Voici la décision que nous avons prise. Nous devons démontrer que le socialisme va résoudre ce problème.
> SG : Si tu le dis. En réalité, tu n'inspires plus beaucoup d'autorité. Mais bon, allons-y, laissons-nous aller au ridicule.
> FC : Je ne vais pas rejeter la part de responsabilité qui est la mienne. Je l'assume, car je crois en la force des idées…
> SG : Voilà bien ton erreur, la mienne aussi. Croire au pouvoir de la littérature, des mots.
> FC : Respectons les points de vue.
> SG : Tu vois, ici la littérature n'est qu'un loisir.
> FC : Oui
> SG : Et les idées ? Les idées ne sont qu'un instrument. […] Tu m'as bousillé. Tu aurais au moins pu me donner l'illusion de la liberté.
> FC : Voilà à quoi mène le capitalisme. Nous avons choisi le socialisme parce que c'est un système beaucoup plus juste, d'un point de vue moral, mais nous pouvons tirer une conclusion, c'est que c'est seulement avec la Révolution… [SG l'interrompt plongeant la canne dans son verre.]
> que me hace tu maldad feliz.
> SG (a la mesera sorprendida de verle hablar solo): Did you know that Fidel was once very important? Almost dangerous. […] Now, look at him, he's just a celebrity.

A través de esta ilusión de enfrentamiento frontal, Sergio hace el balance de medio siglo de gobierno. Barre de un manotazo las ideas de Castro y lo trata de utopista antes de reducirlo al silencio. Podemos imaginar cuál pudo ser el efecto de un diálogo semejante sobre el público de la Habana durante el estreno en una sala repleta. Después es la estatua de José Martí la que es manchada por un perro que orina a sus pies. Ernesto Guevara no escapa a esta empresa de desmitificación. Desnoes tiene un hobby que transmitió a su personaje, los collages. Este proceso artístico puede ser visto como una metáfora del fraccionamiento y de la complejidad de la historia, del desgarro del exilio. En sus obras fragmentadas, maneja acercamientos de ideas que invocan la política, la religión y la pornografía. El Che es uno de los personajes recurrentes. El objetivo es una desacralización del personaje y de su acción obtenido por la degradación: remplazo de la cara por una bandera de los Estados Unidos, un sexo femenino, las imágenes de un videojuego de guerra, etc. La lucha armada guevarista es cuestionada. Su joven amante Deirdre en *pasionaria* estadounidense tiene un póster del Che por Korda en su habitación y quiere ir a Chiapas a salvar al mundo. Sergio el cínico desacredita sus convicciones al invocar su propia experiencia, reduciendo la lucha revolucionaria al error romántico de una juventud muy entusiasta. En otra secuencia, aprendemos que Sergio ya había sido llamado al orden por las autoridades cubanas en el pasado, por haber comparado al Che con el héroe de *comic* Superman. Dice de él mismo:

> El Che era un místico, un hombre solitario y obstinadamente individualista. Por eso abandonó Cuba y se fue a Bolivia. Él no era parte de la sociedad. Ni argentino, ni cubano. Era un terco, buscaba la salvación por la Revolución. Dije a Deirdre que lo admiraba porque era un perdedor. Su fracaso total, la tragedia de su visión, he ahí su verdadera grandeza.

Además de la ideología, Coyula estigmatiza el inmovilismo pasado y actual de Cuba. Por medio de flash-backs, el protagonista fija su mirada incisiva en episodios de la historia claramente designados sin rodeos como errores, entre otros el proceso Ochoa, el exilio de Mariel y la represión de los homosexuales.

> SG : Mais tu sais quoi ? Mens-moi encore, ta méchanceté me rend heureux.
> SG [à la serveuse surprise de le voir parler seul] : Savez-vous qu'autrefois Fidel était très important ? Presque dangereux. […] Maintenant, regardez-le, c'est tout juste une célébrité.

Á travers ce fantasme d'affrontement frontal, Sergio dresse le bilan d'un demi-siècle de gouvernance. Il balaie d'un revers de main les idées de Castro et le traite d'utopiste avant de le réduire au silence. Il est aisé d'imaginer quel a pu être l'effet d'un tel dialogue sur le public havanais lors de la première dans une salle comble. C'est ensuite José Martí statufié qui se retrouve souillé par un chien qui urine à ses pieds. Ernesto Guevara n'échappe pas à cette entreprise de démystification. Desnoes a un hobby qu'il a transmis à son personnage, les collages. Ce procédé artistique peut être vu comme une métaphore du morcellement et de la complexité de l'histoire, du déchirement de l'exil. Dans ces œuvres fragmentées, il opère des rapprochements d'idées invoquant la politique, la religion et la pornographie. Le Che en est l'un des personnages récurrents. L'objectif est une désacralisation du personnage et de son action obtenue par dégradation : remplacement du visage par un drapeau des États-Unis, un sexe féminin, les images d'un jeu vidéo de guerre, etc. La lutte armée guévariste est remise en question. Sa jeune maîtresse Deirdre en pasionaria états-unienne a un poster du Che par Korda dans sa chambre et veut partir au Chiapas sauver le monde. Sergio le cynique discrédite ses convictions en invoquant sa propre expérience, réduisant la lutte révolutionnaire à l'erreur romantique d'une jeunesse trop enthousiaste. Dans une autre séquence, on apprend que Sergio avait déjà été par le passé rappelé à l'ordre par les autorités cubaines pour avoir comparé le Che au héros de *comic* Superman. Il dit de lui :

> Le Che était un mystique, un homme solitaire et obstinément individualiste. C'est pour ça qu'il a abandonné Cuba et est parti en Bolivie. Il ne faisait pas partie de la société. Ni Argentin, ni Cubain. C'était un têtu, il cherchait le salut par la Révolution. J'ai dit à Deirdre que je l'admirais parce que c'était un perdant. Son échec total, la tragédie de sa vision, voilà sa vraie grandeur.

Outre l'idéologie, Coyula stigmatise l'immobilisme passé et actuel de Cuba. Par l'entremise de flashbacks, le protagoniste pose son regard acéré sur des épisodes de l'histoire clairement désignés sans détour comme erreurs, entre autres le procès Ochoa, l'exil de Mariel et la répression des homosexuels. Le frère de Sergio en est l'une des victimes, il est stigmatisé par le régime pour avoir tourné un film sur des Cubains insouciants à un moment où tous devaient se mobiliser. C'est une référence à des films polémiques de 1961, *PM* de Cabrera Infante et Jiménez Leal et *Gente en la playa* de Néstor Almendros. Coyula et Desnoes rappellent que l'art qui n'est pas conforme au discours officiel est gommé. À chaque décennie sa vague d'exil, à chaque époque sa censure. Sergio est lui-même emmuré dans une vie à l'arrêt, condamné au piétinement, comme

El hermano de Sergio es una de las víctimas, pues es estigmatizado por el régimen por haber hecho un film sobre los cubanos desinteresados en un momento en el que todos debían movilizarse. Es una referencia a los filmes polémicos de 1961, *PM* de Cabrera Infante y Jiménez Leal y *Gente en la playa* de Néstor Almendros. Coyula y Desnoes recuerdan que el arte que no está conforme con el discurso oficial es borrado. A cada decenio corresponde su ola de exilio, a cada época su censura. El mismo Sergio está encerrado en una vida detenida, condenado al pisoteo, como lo muestran las conferencias que repite sin descanso en todos los rincones del mundo. Expresando opiniones tajantes, el film nos insta a abordar la realidad cubana con más fineza. Sergio está untado en los clichés sobre Cuba vehiculados además por un editor que le reprocha no ser suficientemente tropical para vender en el mercado norteamericano y por Deirdre quien, al instar de Elena, se molesta por la indefinición de su amante: *"Well you don't dance, you don't smoke, you don't drink coffee. What kind of Cuban are you?"* ("Bueno, tú no bailas, no fumas, no bebes café. ¿Qué clase de cubano eres?"). El aislamiento final de este personaje jamás tranquilo empuja al espectador a reflexionar sobre el destierro y las consecuencias del dogmatismo. Coyula vuelve a cuestionar la politización excesiva y el compromiso incondicional. El pesimismo en cuanto a los sistemas políticos se extiende más allá de la experiencia castrista. Durante un debate con sus estudiantes, vemos un Sergio provocador que pone en duda la imagen ideal de la independencia estadounidense al invocar los daños colaterales y los desvíos.

MDD salió en Nueva York el 17 de abril de 2010 y en Cuba fue seleccionado en la sección "Panorama" del Festival anual del "Nuevo cine latinoamericano" de diciembre de 2010. Ahora bien, su no-selección en la competencia oficial y su programación ulterior en horarios poco prometedores levantaron bastante polémica. Paradójicamente, *Granma* escribió un artículo más bien positivo sobre el filme. Desde entonces sigue saliendo en diversas salas cubanas, latinoamericanas y norteamericanas, y sobre todo es transmitido de *pen drive* en *pen drive*. En los festivales internacionales en los que ha participado se ha llevado una cosecha de premios y las proyecciones suscitan intensas discusiones. La situación contradictoria de *MDD*, elegido el mejor filme latinoamericano del 2010, mientras que en Cuba fue mostrado de manera furtiva pero con frecuencia puesto de lado, remite a la realidad esquizofrénica del cine cubano, que debe hacer malabares entre permisividad y control para no ganarse la ira de las autoridades. Ciertas secuencias de *MDS* estaban

Memorias del desarrollo, de Miguel Coyula (2010)

le montrent les conférences qu'il répète inlassablement aux quatre coins du monde. Tout en exprimant des avis tranchés, le film nous engage à aborder la réalité cubaine avec plus de finesse. Sergio est englué dans des clichés sur Cuba véhiculés en outre par un éditeur qui lui reproche de ne pas être assez tropical pour vendre sur le marché nord-américain et par Deirdre qui, à l'instar d'Elena, est gênée par la non-définition de son amant : "*Well you don't dance, you don't smoke, you don't drink coffee. What kind of Cuban are you* ?" ("Alors tu danses pas, tu fumes pas, tu bois pas de café. T'es quoi comme Cubain ?") L'isolement final de ce personnage jamais à son aise pousse le spectateur à réfléchir au déracinement et aux conséquences du dogmatisme. Coyula remet en question la politisation excessive et l'engagement inconditionnel. Le pessimisme quant aux systèmes politiques s'étend au-delà de l'expérience castriste. Lors d'un débat avec ses étudiants, on voit un Sergio provocateur mettre en doute l'image idéale de l'indépendance états-unienne en invoquant les dommages collatéraux et les déviances.

MDD est sorti à New York le 17 avril 2010 et, à Cuba, il a été sélectionné dans la section "Panorama" du Festival annuel du "Nouveau cinéma latino-américain" de décembre 2010. Or sa non-sélection en compétition officielle ainsi que la programmation ultérieure sur des créneaux peu porteurs ont suscité bien des polémiques. Paradoxalement, *Granma* a écrit un article plutôt positif sur le film. Depuis lors, il continue de sortir dans diverses salles cubaines, latino-américaines et nord-américaines, et est surtout transmis de clé USB en clé USB. Dans les festivals internationaux où il concourt, il a remporté une moisson de prix et les projections suscitent d'intenses discussions. La situation contradictoire de *MDD,* élu meilleur film latino-américain de l'année 2010, le fait qu'à Cuba il ait été furtivement montré mais plus souvent mis au placard, renvoient à la réalité schizophrène du cinéma cubain qui doit louvoyer entre permissivité et contrôle pour ne pas s'attirer les

en el límite de lo aceptable, pero escapaban a la censura por su carácter polivalente. *MDD* es claramente demasiado explícito para constituir un escaparate. Como prueba, en noviembre de 2011 Miguel Coyula supo que su filme había sido desprogramado del festival de Beirut, remplazado por otro filme cubano por orden de la embajada.

LA POLÍTICA CUBANA AL BISTURÍ. SÍNTESIS.

Los dos filmes son las crónicas singulares de momentos políticos esenciales en Cuba. Así, el relato tan subjetivo del personaje principal sirve de carnada para pintar el retrato de momentos heroicos, diplomáticos, dramáticos. Los eventos mencionados van de lo más conocido (los discursos de Kennedy y de Castro durante la crisis de los misiles, la mención del 11 de septiembre en los Estados Unidos) a lo más confidencial. Alea y Coyula interrogan la relación entre arte y política; desean llevar al espectador a repensar las imágenes y nociones. La diferencia es que el primero se benefició del apoyo institucional y agitó como estandarte el compromiso de su filme, ahí donde el segundo privilegió la búsqueda artística y no fue –¿ventaja o desventaja en los 2000?– etiquetado ICAIC[13].

Si por "política" entendemos a la vez Estado y conjunto de ciudadanos, las *Memorias* se interesan definitivamente por los dos. *MDS* y *MDD* cuestionan el impacto de los dirigentes sobre el colectivo y del colectivo sobre los dirigentes, pero también se esfuerzan en aislar a los individuos para no ahogarlos en el grupo. La existencia de este doble personaje que parece en inadecuación con su entorno denuncia

Memorias del desarrollo, de Miguel Coyula (2010)

foudres des autorités. Certaines séquences de *MDS* étaient à la limite de l'acceptable mais échappaient à la censure par leur caractère plurivoque. *MDD* est clairement trop explicite pour constituer une vitrine. Pour preuve, en novembre 2011, Miguel Coyula a appris que son film était déprogrammé du festival de Beyrouth, remplacé par un autre film cubain sur ordre de l'ambassade.

LA POLITIQUE CUBAINE AU SCALPEL. SYNTHÈSE

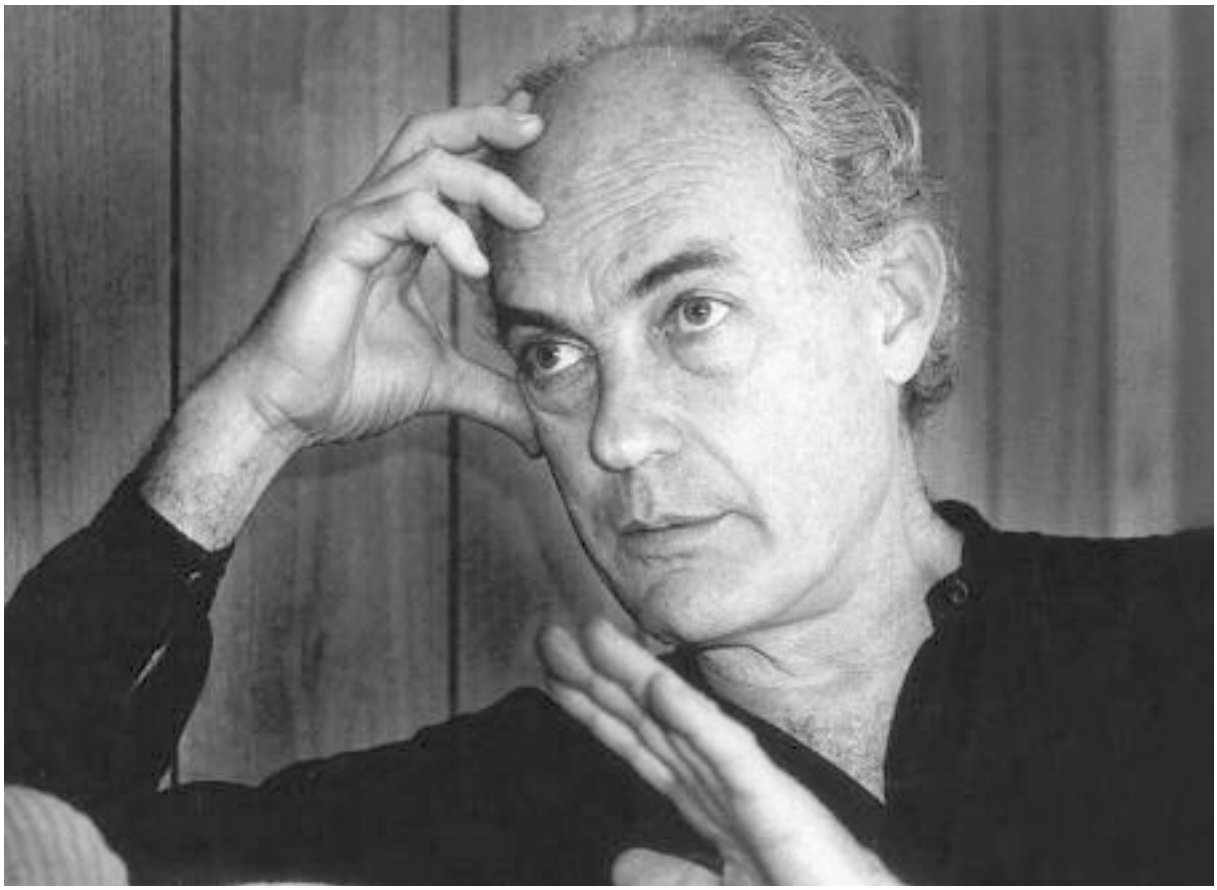
Ces deux films sont les chroniques singulières de moments politiques essentiels à Cuba. Ainsi, le récit tellement subjectif du personnage principal sert d'amorce pour dresser le portrait de moments héroïques, diplomatiques, dramatiques. Les événements mentionnés vont du plus connu (discours de Kennedy et de Castro pendant la crise des missiles, mention du 11 septembre aux États-Unis) au plus confidentiel. Alea et Coyula interrogent la relation entre art et politique ; ils souhaitent conduire le spectateur à repenser des images et des notions. La différence est que le premier a bénéficié de l'appui institutionnel et a brandi tel un étendard l'engagement de son film, là où le second a privilégié la recherche artistique et n'a pas été – avantage ou désavantage dans les années 2000 ? – estampillé ICAIC [13].

Si dans "politique" on entend à la fois État et ensemble des citoyens, les *Memorias* s'intéressent définitivement aux deux. *MDS* et *MDD* interrogent l'impact des dirigeants sur le collectif et du collectif sur les dirigeants, mais ils s'efforcent également d'isoler des individus afin de ne pas les noyer dans le groupe. L'existence de ce double personnage qui semble en inadéquation avec son environnement dénonce d'une certaine manière le caractère étroit et excluant du système politique qui les a rejetés. Brebis galeuses ? Dissidents ? Révélateurs ? Les deux Sergio ne sont en aucun cas des héros au sens castriste du terme. Ils n'ont aucun goût pour le sacrifice guérillero, sont dépourvus de patriotisme et échappent dès qu'ils le peuvent à toute responsabilité… Sergio n'a pas été pensé de cierta forma el carácter estrecho y excluyente del sistema político que los ha rechazado. ¿Ovejas negras? ¿Disidentes? ¿Reveladores? Los dos Sergio no son en ningún caso héroes en el sentido castrista del término. No tienen ningún gusto por el sacrificio guerrillero, están desprovistos de patriotismo y escapan tan pronto pueden a toda responsabilidad… Sergio no fue pensado por sus creadores como un contra-modelo a condenar, más bien como un llamado a la vigilancia frente al dogma. Sólo es un hombre atrapado en el torbellino histórico, remite a una humanidad humilde, lejos de figuras homéricas como el Che, muerto algunos meses antes el inicio de la filmación de *MDS*. Un Titón realista escribió en 1969 a una amiga que tenía miedo de regresar a Cuba:

> Yo no sé qué descubrirás tú en Cuba cuando vengas. Ya viste *Memorias…* Es filme honesto. A través de él quizás te sea fácil imaginar […] hasta qué punto uno puede llegar a sentirse extraño en este medio, hasta qué punto uno está envuelto en lo absurdo, en la locura, en la incomprensión. Pero hay mucho más que eso [14].

MDS y *MDD* reconcilian, en suma, filme político y creatividad al cuestionar el compromiso pero sin la pesadez didáctica. Alea, revolucionario inquisidor pero prudente expone, Coyula tirando balas reales incrimina, pero los dos multiplican los puntos de vista y finalmente abogan en favor de los *outsiders* que ameritan la indulgencia más que el ostracismo. ■

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR CARLOS PAZ



Tomás Gutiérrez Alea

par ses créateurs comme un contre-modèle à condamner, mais plutôt comme un appel à la vigilance face au dogme. Il n'est qu'un homme pris dans le tourbillon historique, il renvoie à une humble humanité, loin des figures homériques telles le Che, mort quelques mois avant le début du tournage de *MDS*. Un Titón réaliste a écrit en 1969 à une amie qui avait peur de retourner à Cuba :

> Je ne sais pas ce que tu trouveras à Cuba lorsque tu viendras. Tu as vu *Memorias*… C'est un film honnête. À travers lui, il te sera peut-être facile d'imaginer […] à quel point on peut en arriver à se sentir étranger dans ce milieu, à quel point on peut être plongé dans l'absurde, dans la folie, l'incompréhension. Mais il y a beaucoup plus que cela [14].

MDS et *MDD* réconcilient, en somme, film politique et créativité en questionnant l'engagement mais sans la pesanteur didactique. Alea, révolutionnaire inquisiteur mais prudent expose, Coyula tirant à balles réelles incrimine, mais tous deux œuvrent à la multiplication des points de vue et plaident finalement en faveur des *outsiders* qui méritent l'indulgence plutôt que l'ostracisme. ■

NOTES

1. Le panorama des années 2000 est bien différent avec l'émergence des cinémas indépendants et de leurs messages et style plurivoques. Sur les écrans français, le choix de diffusion de films cubains a longtemps été restreint. Seuls des festivals comme Toulouse ou Clermont-Ferrand décident de montrer de Cuba, en plus de la production institutionnelle parfois réussie et éclairante, des œuvres plus complexes ou polémiques.

NOTES

1. El panorama de los años 2000 es muy diferente con la emergencia de cines independientes y de sus mensajes y estilo plurívocos. En las pantallas francesas, la elección de difusión de filmes cubanos fue restringida por mucho tiempo. Sólo festivales como Toulouse o Clermont-Ferrand deciden mostrar de Cuba, además de la producción institucional algunas veces lograda y clarificadora, obras más complejas o polémicas.
2. Bibliografía y filmografía: Edmundo DESNOES, *Memorias del subdesarrollo*, 1ª publicación, La Habana, Editorial Unión, 1965, 60 p.; DESNOES, *Memorias del subdesarrollo*, última publicación, Sevilla, Mono Azul, 2006, 181 p.; Tomás GUTIÉRREZ ALEA, *Memorias del subdesarrollo,* Cuba, ICAIC, 1968, 97'; DESNOES, *Memorias del desarrollo*, Sevilla, Mono Azul, 2007, 252 p.; Miguel COYULA, *Memorias del desarrollo*, 2010, 113'.
3. Carlos Saura cuenta un encuentro con su amigo: "Un día recibí una llamada telefónica. Acababa de triunfar la revolución cubana y *Titón* estaba en Madrid. Me citó en un lujoso hotel. Allí fui yo y ante mi sorpresa vi a un hombre barbudo vestido de militar, rodeado de otros militares barbudos. Titón se había convertido en revolucionario castrista […] recién salido de Sierra Maestra. "¿Pero chico, y eso?", le pregunté sorprendido al ver su atuendo. […] Me dijo que su misión era desenmascarar a los "gusanos" que como Cabrera Infante, mantenían una postura dudosa sobre la Revolución Cubana. […] Eran momentos de tensión y los cubanos intentaban explicar al mundo el porqué de su revolución […]". Emmanuel Larraz (textos reunidos por), *Ver y leer Tomás Gutiérrez Alea. La Muerte de un burócrata*, Dijon, Universidad de Borgoña, 2002, p. 6.
4. *Esta tierra nuestra* (1959), *Historias de la Revolución* (1960), *Muerte al invasor* (1961).
5. "Gusano", nombre dado por el régimen a los exiliados y disidentes.
6. Fidel Castro, 10 de octubre de 1968.
7. *MDS* fue filmado entre febrero y abril de 1968.

2. Bibliographie et Filmographie : Edmundo Desnoses, *Memorias del subdesarrollo*, 1re publication, La Havane, Editorial Unión, 1965, 60 p. ; Desnoses, *Memorias del subdesarrollo*, dernière publication, Séville, Mono Azul, 2006, 181 p. ; Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo,* Cuba, ICAIC, 1968, 97' ; Desnoses, *Memorias del desarrollo*, Séville, Mono Azul, 2007, 252 p. ; Miguel Coyuela, *Memorias del desarrollo*, 2010, 113'.
3. Carlos Saura raconte une rencontre avec son ami : "Un jour, j'ai reçu un appel. La Révolution cubaine venait de triompher et Titón était à Madrid. Il m'a donné rendez-vous dans un hôtel de luxe. J'y suis allé et devant mes yeux ébahis s'est présenté un homme barbu vêtu comme un militaire et entouré par d'autres militaires barbus. Titón s'était transformé en Révolutionnaire castriste […] récemment revenu de la Sierra Maestra. "Mais mon gars, c'est quoi ça ?" lui ai-je demandé surpris de voir son accoutrement. […] Il m'a dit que sa mission était de démasquer les "gusanos" comme Cabrera Infante qui avaient une posture douteuse sur la Révolution cubaine. […] C'était une époque de tension et les Cubains tentaient d'expliquer au monde les raisons de leur révolution […]." Emmanuel Larraz (textes réunis par), *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea. La Mort d'un bureaucrate*, Dijon, Université de Bourgogne, 2002, p. 6.
4. *Esta tierra nuestra* (1959), *Historias de la Revolución* (1960), *Muerte al invasor* (1961).
5. "Ver de terre", nom donné par le régime aux exilés et dissidents.
6. Fidel Castro, 10 octobre 1968.
7. *MDS* a été tourné entre février et avril 1968.
8. *Red Cockroaches* (2003) et *Corazón Azul* (2013), appartiennent plutôt au genre science-fiction.
9. *Volver sobre mis pasos*, Une sélection épistolaire de Mirta Ibarra, Madrid, Autor, 2007, p. 167. Les citations en espagnol sont traduites par l'auteur.
10. Au moment où Alea écumait les festivals européens, il s'est retrouvé confronté aux événements de 1968. Le cas cubain était alors perçu comme une utopie positive et une source d'inspiration.
11. *Volver sobre mis pasos*, *op. cit.,* p. 175.
12. Notons l'anagramme : dog/god, (chien/dieu).
13. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
14. "A Manuela", in *Volver sobre mis pasos*, p. 187-188.

MAGALI KABOUS Depuis 2000, Magali Kabous collabore avec l'ARCALT et travaille sur Cuba. Après avoir soutenu à Toulouse II-Le Mirail une thèse de doctorat sur le sujet, elle a obtenu un poste de maître de conférences à l'Université Lumière Lyon II. Actuellement, ses recherches portent sur le cinéma indépendant cubain.
RÉSUMÉ *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) et *Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula (2010), adaptations de romans de Edmundo Desnoes, ont fortement marqué la cinématographie nationale. Le premier est considéré comme le plus grand film de l'histoire cubaine. Le second, tourné en partie aux États-Unis, s'est frayé un espace sur les écrans de l'île et contribue aujourd'hui à ouvrir le débat. Tous deux proposent une approche de la politique parfois polémique par le biais d'un personnage principal ambigu qui n'adhère pas aux idées castristes. Dans un style cinématographique éclectique extrêmement travaillé, ils dressent le portrait d'une île en transition en soulignant les excès, le dogmatisme et en pratiquant le "doute critique".
MOTS-CLÉS Cuba – idéologie – dogmatisme – polémique - expérimentation cinématographique

8. *Red Cockroaches* (2003) y *Corazón Azul* (2013), pertenecen más bien al género de ciencia ficción.
9. *Volver sobre mis pasos*, Una selección epistolar de Mirta Ibarra, Madrid, Autor, 2007, p. 167
10. En el momento en que Alea recorría los festivales europeos, se encontró confrontado con los eventos de 1968. El caso cubano era entonces percibido como una utopía positiva y una fuente de inspiración.
11. *Volver sobre mis pasos*, op. cit., p. 175.
12. Notemos el anagrama: dog/god (perro/dios).
13. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
14. "A Manuela", in *Volver sobre mis pasos*, p. 187-188.

MAGALI KABOUS colabora con el ARCALT y trabaja sobre Cuba desde el año 2000. Después de defender una tesis de doctorado sobre este tema en la Universidad Toulouse II-Le Mirail, obtuvo un puesto de profesor titular en la Universidad Lumière Lyon II. Actualmente su investigación se centra en el cine independiente cubano.
RESUMEN *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) y *Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula (2010), adaptaciones de novelas de Edmundo Desnoes, marcaron fuertemente la cinematografía nacional. El primero es considerado como el filme más grande de la historia cubana. El segundo, filmado en parte en los Estados Unidos, se abrió un espacio en las pantallas de la isla y hoy en día contribuye a lanzar el debate. Los dos proponen un acercamiento a la política a veces polémico a través de un personaje principal ambiguo que no concuerda con las ideas castristas. En un estilo cinematográfico ecléctico muy trabajado, hacen el retrato de una isla en transición destacando los excesos, el dogmatismo y practicando la "duda crítica".
PALABRAS CLAVES Cuba – ideología – dogmatismo – polémica – experimentación cinematográfica

Miguel Coyula